

Klaus Hammer

Szene – Figur – Bild Daniel : Chodowiecki als Illustrator literarischer Texte

Studia Germanica Gedanensia 18, 191-212

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Klaus Hammer

Szene – Figur – Bild

Daniel Chodowiecki als Illustrator literarischer Texte

Die Deutschen sehen den seit 1743 in Berlin lebenden Zeichner und Radierer Daniel Chodowiecki als Deutschen, die Polen als einen der ihren an. Nach dreißigjähriger Abwesenheit besuchte er seine alte Mutter in seiner Vaterstadt Danzig. Er machte diese Reise 1773 zu Pferde, den großen Mantelsack hinter sich, und so konnte er unterwegs alles beobachten oder in raschen Zügen auf das Papier bannen. Mitunter nahm er die Zügel des Pferdes in den Mund, um inzwischen eine kleine Skizze anzufertigen. So entstand neben einem ausführlichen Reisetagebuch, von dem heute nur noch eine Abschrift vorhanden ist, ein Reiseskizzenbuch von 108 Blättern, in welches er alle Ereignisse der Reise und seines neunmonatigen Aufenthaltes in Danzig ins Bild setzte. Diese Reiseskizzen, mit Bleistift als Augenblicksbilder flüchtig gezeichnet und dann in Ruhestunden mit Tusche und Feder ausgeführt, sind Bildreportagen, eine künstlerische Gebrauchsform, die sich ebenso durch unmittelbare Wirklichkeitsnähe wie auch sachlich-nüchterne Schilderung auszeichnet. Bildreportagen entstanden in jener Zeit als Reisetagebuch, als Dokumentation militärischer Aktionen, von Katastrophen, besonderen Begebenheiten und vieles andere mehr. Sie entstanden für den Hof, für bürgerliche Auftraggeber, aber auch wie im Falle des Danziger Bildertagebuchs für den Künstler selbst und dessen Familien- und Freundeskreis.¹

Durch seine scharfe Beobachtungsgabe wie fabulierende Eingebungskraft sind hier kleine Meisterwerke entstanden, in denen sich die behagliche Fülle kleinbürgerlichen Lebens in außerordentlicher Wahrheit und trefflicher Charakteristik ausspricht. Ansichten von Freienwalde oder Pyritz wechseln sich ab mit denen kaschubischer Dörfer, der Stadtarchitektur Danzigs, den Gasthöfen, Schenken und Bauernhöfen, den Schlössern und Bürgerhäusern. Neben den Porträts von Familienangehörigen, Freunden und Gastgebern, den Figurenstudien, zahllosen charakteristischen Typen, Bauern, Glasern,

¹ Daniel Chodowieckis Reise von Berlin nach Danzig im Jahre 1773 / Daniela Chodowieckiego podróż z Berlina do Gdańska w 1773 roku. (Katalog). Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin 2001. Die Zeichnungen waren zur Erinnerung an den 200. Geburtstag des „deutschen Hogarth“, wie man den Künstler auch genannt hat, erst in Chodowieckis Geburtsstadt Gdańsk zu sehen und wurden dann auch in der Akademie der Künste in Berlin gezeigt.

Flößern, einem Straßenkoch vom Langen Markt, englischen und Danziger Kaufleuten und polnischen Adligen, Mönchen und Frömmelinnen führen uns die Zeichnungen in die Wohnungen der mit dem Künstler befreundeten Familien, zu den Empfängen in den Adelshäusern, zum Festessen des Fürsten Primas Podoski. Viele Zeichnungen stellen gleichzeitig die Szenen des Porträtierens dar. Sich selbst positioniert der Künstler an einem Arbeitstisch in der Ecke des Zimmers, meist wendet er dem Betrachter den Rücken zu oder beobachtet die ganze bunte Gesellschaft durch eine Brille. Die Porträts, Reise- und Genrebilder fügen sich zu einer ganzen Kultur- und Sittengeschichte der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, des Zeitalters der Aufklärung und Empfindsamkeit. Anschaulich und verständnisinnig, nicht ohne Humor schildert Chodowiecki das Leben auf der Landstraße und in den Wirtshäusern, den Verkehr und das Treiben auf den Straßen Danzigs, die vornehme Welt in den Patrizier- und Adelshäusern, das anspruchslose Behagen in den bürgerlichen Familien, das stille Glück befriedigter Häuslichkeit.

Von dieser *Danziger Reise*, so frisch und unmittelbar wie sachlich genau festgehalten, sollte man Kenntnis genommen haben, bevor man sich seinen Illustrationsfolgen zu literarischen Texten zuwendet. Denn diese zupackende und zugleich prüfende Wirklichkeitserfahrung bildet auch die Grundlage für Chodowieckis Tätigkeit als Illustrator von Meisterwerken der Weltliteratur wie auch zeitgenössischer deutscher Autoren, die heute als Klassiker gelten: von Cervantes' *Don Quixote* (1770), Ariosts *Der rasende Roland* (1771), Shakespeares Stücken wie *Hamlet* (1778), *Macbeth* (1784), *König Heinrich IV.* (1785), *Die lustigen Weiber von Windsor* (1786), *Coriolan* (1786) und *Der Sturm* (1787), Voltaires *Candide oder die beste Welt* (1778) sowie dessen Schriften, *Gil Blas von Santillana* von Le Sage (1779 und 1783), Lessings *Minna von Barnhelm* (1769) und dessen *Fabeln und Erzählungen* (1779), *Hermanns Schlacht* (1782) und *Der Messias* (1789) von Klopstock, von Wielands *Idris* (1789), Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* in mehreren Fassungen (1775, 1776, 1779 und 1780), seines *Götz von Berlichingen* (1787), *Der Triumph der Empfindsamkeit* (1787), *Hermann und Dorothea* (1798), Schillers *Die Räuber* (1782) und *Kabale und Liebe* (1785). Chodowiecki schuf Illustrationen zu den englischen empfindsamen Romanen bzw. deren deutschen Übersetzungen: zu Oliver Goldsmiths *Der Landprediger von Wakefield* (1776), Samuel Richardsons *Clarissa oder Die Geschichte einer jungen Lady* (1784/85), Laurence Sternes *Yoricks empfindsame Reise* (1783), zu Werken, die der Subjektivität Priorität gegenüber den äußeren Ereignissen zuweisen. Aber auch Rousseaus Briefroman *Die Neue Heloise oder Briefe zweier Liebenden* (1782), eine lose komponierte tragische Liebesgeschichte, die europäische Wirkung erlangte, hat er bildkünstlerisch ausgestattet. Hinzu kamen Illustrationen zu den Fabeln, Idyllen, Gedichten und Balladen deutscher Dichter wie Gellert, Gessner, Gleim, Bürger und Gotter. Ebenso erfolgreich waren seine Buchbilder zu naturwissenschaftlichen, pädagogischen und kunsttheoretischen Schriften und ganz besonders zu Trivialromanen und zur Reiseliteratur. Aber er hat auch frei erfundene, belehrende, moralisch-satirische Illustrationsfolgen, wie die Serien *Der Fortgang der Tugend und des Lasters* (1777), *Natürliche*

und affektierte Handlungen des Lebens (1778/79), Heiratsanträge (1780) oder *Occupations des Dames* (1780), geschaffen, die ein nachdrückliches, vom Geist der Aufklärung getragenes Bekenntnis zum Natürlichen waren. In einer besonderen Gruppe von Illustrationen greift Chodowiecki auch altbekannte zyklische Themen wie die Jahreszeiten, die Lebensalter oder den Totentanz auf. Belehrung des Publikums, Beitragen zur Verbesserung der Sitten, Darstellung der erstrebenswerten Ideale und auch der falschen, abschreckenden Verhaltensweisen – das hatten seine Illustrationsfolgen im Sinn. Sie waren eine Art moralisch-pädagogischer Anstalt, in der sich das Publikum bilden und zu höherer Menschlichkeit streben sollte.²

Mit den 1769 entstandenen zwölf Blättern zu *Minna von Barnhelm* beginnt Chodowieckis eigentliche Karriere als Kupferstecher und Illustrator, die sich schon mit der Radierung „Les Adieux de Calas“ angekündigt hatte. Hier, im Fall Calas, ging es um einen Justizirrtum: Der Hugenotte Jean Calas aus Toulouse war von Katholiken des Mordes an seinem Sohn, der in Wirklichkeit Selbstmord begangen hatte, beschuldigt und hingerichtet worden. Aber der Prozess wurde noch einmal verhandelt und 1765 die mitangeklagten Familienangehörigen freigesprochen. Der Künstler verstand sich als „eine Art Bildberichterstatte“³, der nach eingehendem Studium des Falles Calas eine Glaubwürdigkeit für sich wie die eines Augenzeugen beanspruchte. Er tritt in diesem frei erfundenen „Ereignisbild“, das authentisch wirken soll, für religiöse Toleranz und gegen absolutistische Willkür ein. Gezeigt wird der zum Tode verurteilte Jean Calas inmitten seiner wehklagenden Familie im Kerker, ein Arzt leistet der ohnmächtig gewordenen Mutter Hilfe, während ein Geistlicher gerade die Zelle betritt, um dem Delinquenten Trost zu spenden. Der angestrebte dokumentarische Charakter der Darstellung steht hier aber im Widerspruch zum dramatischen Gesichtsausdruck und den pathetischen Gebärden der abgebildeten Figuren. Man fühlt sich in die Theatralik einer Bühneninszenierung versetzt. Die sentimentale Darstellungsform wird dem Einfluss des französischen Malers Jean Baptiste Greuze zugeschrieben, der die ursprüngliche Leichtigkeit des Rokoko in Gefühls- und Stimmungsüberschwang verwandelte.

Diese Kombination von Authentischem und Stimmungsvollem, Ratio und Gefühl, Realistischem und Pathetischem liegt auch den Kupferstichen zu *Minna von Barnhelm* zugrunde, die im Berliner „Genealogischen Calender“ von 1770 erschienen. Jetzt sind aber die Zeichnungen als Grundlage der Druckgrafik keine freien Entwürfe oder Variationen mehr, sondern maßstabgetreue Vorlagen für die Kupferplatte. Der Bildraum ist als ovaler Ausschnitt wie durch ein Guckkastenloch in den mit einer Blumengirlande und der genauen Akt- und Szenenangabe versehenen Rahmen eingefügt. Wir erleben eine Bühnenaufführung en miniature, der intimen Sphäre einer Kammerbühne

² Dazu ausführlich Willi Geismeier: Daniel Chodowiecki, Leipzig 1993; Christina Florack-Kröll: „Das Publikum wollte, dass ich Radierer sei“. Daniel Chodowiecki – seine Kunst und seine Zeit, Gelsenkirchen 2002.

³ Vgl. ebd., S. 36.

vergleichbar; die Figuren stehen einzeln, sich gestisch entfaltend, oder dicht gedrängt, dann mehr mimisch als gestisch agierend, hintereinander gestaffelt bis in die Tiefe des Hintergrundes. Es ist, als wolle Chodowiecki seine Modelle in ihrer körpersprachlichen Ausdruckskraft und „erfühlbaren“ Seele belauschen.

Mit Sicherheit hat Chodowiecki eine der 19 Aufführungen dieses Erfolgsstücks des Vorjahres im Schuchschen Theater in der Berliner Behrenstraße gesehen. Personen und Staffagen wirken ja wie auf der Bühne arrangiert, so dass der Gedanke durchaus nahe liegt, dass die Szenendarstellungen aus unmittelbarer Anschauung gewonnen wurden.⁴ Dennoch sind es keine Bühnendokumentationen im eigentlichen Sinne. Chodowiecki hat aus der Lektüre des Dramas die Szene festgelegt, die Textstelle ausgewählt, die ihm für das visuelle Verständnis des Lesers und Betrachters wichtig erschien. Diese Methode hat er dann auch in der Bilderfolge seiner Reise nach Danzig 1773 praktiziert, denn alle in einer Art von Album zusammengestellten Blätter beziehen sich auf entsprechende Textstellen in seinem akribisch genau geführten Reisetagebuch.



Auch in seinen Bild- und Szenenberichten über das Lessingsche Stück geht es ihm um Verhaltensweisen, um Charakterzüge, um Gefühlsäußerungen, die sich in der Selbstoffenbarung oder Gegenüberstellung enthüllen sollen. Er greift in seiner bildnerischen Umsetzung vorwiegend auf die Szenenanweisungen Lessings zurück, ja, diese sind sozusagen die „Gebrauchsanleitung“ für seine Figuren- und Raumdarstellung. Je stimmiger ihm die Entsprechung zwischen Text und Bild gelang, um so eher stellte sich auch die beabsichtigte Wirkung beim Betrachter ein. Chodowiecki gibt aber nur Akt und Szene an, die entsprechende Textstelle muss der „mitdenkende“ Betrachter-Leser selbst herausfinden. Das wird allerdings nur in den seltensten Fällen geschehen sein. Doch die bühnenraumartig konzipierten Szenen und die aussagekräftigen Gesten sollen die Lesbarkeit erleichtern.

Akt I, Szene 2: Der Wirt des „König von Spanien“ begegnet Just, Tellheims Bedienten, mit ausgesuchter Freund-

⁴ Marion Beaujean: Chodowiecki und die zeitgenössische Romanliteratur. In: Ernst Hinrichs, Klaus Zernack (Hg.): Daniel Chodowiecki (1726–1801). Kupferstecher Illustrationsverlag Kaufmann, Tübingen 1997, S. 145.

lichkeit, weil er inzwischen entdeckt hat, dass Tellheim in seinem Pult einen Beutel Dukaten aufbewahrt, wodurch ihm der verabschiedete Major wieder logiswürdig erscheint. Das Versöhnungsangebot des Wirts, durch guten Danziger Likör unterstützt, wird von Just mit Schimpftiraden beantwortet, die zugleich das vorher Vorgefallene aufdecken. Die werbende Geste des Wirtes mit der lockenden Likörflasche in der Hand und die sich abwendende Körperhaltung Justs, der der begehrlche Blick auf die Likörflasche widerspricht, sind hier von Chodowiecki ausdrucksvoll eingefangen worden.

Akt I, Szene 6: In der Begegnung mit der „Dame in Trauer“, der Rittmeisterin Marloff, weist Tellheim, als er die finanziell schwierige Situation dieser Witwe erkannt hat, auf vorneh-



me Art das ihm vom verstorbenen Marloff geschuldete Geld zurück: „Marloff ist mir nichts schuldig geblieben“. Die Schuldscheine, die er in der Tasche trägt, wird er später zerreißen. Tellheim hat die linke Hand abwehrend erhoben, die rechte Hand legt er betuernd und begütigend auf die Hand der Witwe, die diese gerade bittend zu ihm aufheben wollte.

Akt II, Szene 2: Minna war eben im vertrauten Gespräch mit ihrer Kammerzofe Franziska, die ihr eine ebenbürtige Gesellschafterin, ja Freundin ist, da erscheint der Spitzel-Wirt wichtigtuertisch in ihrem Zimmer und präsentiert ihr den gepfändeten Brautring, den Tellheim seinen Diener Just an den Wirt zu versetzen beauftragt hatte, um seine Schulden zu bezahlen.



Überrascht lehnt sich Minna zurück, während Franziska vor sich niederblickt, sich abwartend und überlegend verhält. Ahnt sie schon die zu erwartenden Schwierigkeiten, die sie dann zur Sprache bringen wird: „wie haben wir ihn (Tellheim – der Verf.) wiedergefunden?“, während Minna in der folgenden Szene „von Fröhlichkeit trunken“ sein wird, dass sie ihren Tellheim wiederfinden wird?

Akt II, Szene 7: In einem Gedankentanz von umfassender und alles Widersprüchliche vereinigender Freude bereitet sich Minna auf das Wiedersehen mit Tellheim vor: „Die Freude macht mich drehend, wirblicht“. Während sie glücklich die Hände ausbreitet und in den Sonnenstrahl schaut, der ihre Figur einfasst, kommt Franziska zur Tür hinein und wird vorausschauend ihre Freude dämpfen.

Akt II, Szene 9: Nicht das Zustürzen Minnas auf ihren Geliebten („Ah! Mein Tellheim!“) und die überraschte Reaktion Tellheims („Ah! meine Minna!“), also das „Aufeinander-zu-Fliehen“ der beiden gestaltet Chodowiecki hier, sondern das dann erfolgende Zurückweichen Tellheims, der voller Scham seinen Hut vors Gesicht hält („lassen Sie mich Fräulein! Ihre Güte foltert mich“), während Minna mit fragendem Blick noch seine Hand festhält, die sie eben noch an ihre Brust ziehen wollte. Tellheims plötzlich distanziert-zeremonielle Haltung drängt Minna aus ihrem spontan-herzlichen Verhalten in eine überlegene Aufklärerrolle hinein: „Ich soll Ihnen verzeihen, dass ich noch Ihre Minna bin? Verzeih Ihnen der Himmel, dass ich



noch das Fräulein von Barnhelm bin!“ Ihre „Sprache des Herzens“ weiß sich durchaus der Mittel des „Witzes“, der spielerischen Vernunft zu bedienen.

Akt III, Szene 7: Wachtmeister Werner bietet Tellheim seine Hilfe an, doch der lehnt sie stolz ab und scheint so sein Elend selbst zu verschulden. Während Werner von der freundschaftlichen Verbundenheit mit dem Mann ausgeht, dem er das Leben gerettet hat, weist Tellheim ihn, sich auf die Etikette berufend, zurück: „es ziemt sich nicht, dass ich dein Schuldner bin“. Anders als die Witwe Marloff aber versucht Werner dem Major zu demonstrieren, dass dessen ihm unverständliches Verhalten die Grundlage ihrer Freundschaft zerstören muss: „Wer von mir nichts nehmen will, wenn er’s bedarf und ich’s habe, der wird mir auch nichts geben, wenn er’s hat und ich’s



bedarf. – Schon gut. (will gehen)“. Darauf ist Tellheim gezwungen, ihn beinahe anzulügen: „Wenn ich dich nun auf meine Ehre versichere, dass ich noch Geld habe“, wobei es sich hier nur um den durch den Ringverleih erworbenen Betrag handeln kann.

Akt III, Szene 10: Franziska bringt Tellheims Brief zurück und die Botschaft ihres Fräuleins, sie erwarte den Briefschreiber zu einer nachmittäglichen Ausfahrt. Minna will aus des Briefschreibers Munde hören, was mitzuteilen ist. Sein Brief, obwohl geöffnet, sei nicht gelesen worden, erklärt Franziska. Sie hat wohl eben gesagt, dass er sich für das Rendezvous frisieren und die Stiefel mit Schuhen vertauschen soll – so sehe er „gar zu brav, gar zu preussisch aus“, denn Tellheim wirft Wachtmeister Werner einen fragenden Blick zu.



Akt IV, Szene 2: Capitaine Riccaut de la Marlinière erscheint vor den beiden Sächsinen Minna und Franziska. Auch er fühlt sich wie Tellheim undankbar behandelt und auf die Straße gesetzt, und Minna will ihm sofort gutherzige Hilfe gewähren, die Riccaut natürlich, im Gegensatz zu Tellheim, sofort annimmt. Ganz anders als Tellheim hat er seine Ehre und Selbstachtung preisgegeben. Er ist ein Falschspieler, und im Entsetzen darüber wird es Minna bewusst, dass auch sie darauf sinnt, „corriger la fortune“, auch sie wird vor Betrug und Falschspielerei nicht zurückschrecken, um Tellheim wieder zurückzugewinnen, mit dem Unterschied, dass sie nicht um der Täuschung willen spielt, sondern aus der Wahrhaftigkeit ihres Herzens heraus.

Akt V, Szene 9: Zum zweiten Mal treffen Minna und Tellheim zusammen. Minna hält den Brief in Händen, den er ihr hat zukommen lassen und den sie ihm – geöffnet – zurückschickte mit der Aufforderung, ihr das Geschriebene mündlich vorzutragen. Tellheim sieht seine Entbehrlichkeit: „am Ende ist den Großen niemand unentbehrlich“. Und Minna lässt anklingen, wozu Tellheim diese bittere Erkenntnis verwandeln könnte: „Sie sprechen, wie ein Mann sprechen muss, dem die Großen hinwiederum sehr entbehrlich sind“. Das ist denn auch genau die Haltung, zu der er reift, ganz unabhängig vom königlichen Handschreiben (V,6), vom eintreffenden reichen Grafen, dem Oheim Minnas, oder von den „Lektionen“, die ihm Minna erteilt: „Die Dienste der Großen sind



gefährlich, und lohnen der Mühe, des Zwanges, der Erniedrigung nicht, die sie kosten“ (V,9). Wie schon in II,7 zitiert Minna Tellheims eigene Aussagen gegen ihn, die Spiegelbildfunktion ihrer Sprache kommt hier erneut zum Ausdruck.

Akt V, Szene 11: Der Major steht – isoliert von den anderen – als starrer Charakter, der sich nicht helfen lassen will, im Vordergrund. In seiner potentiellen Menschenverachtung („WERNER: Herr Major! (ärgerlich) ich bin ein Mensch – v. TELLHEIM: Da bist du was rechts!“) verbirgt sich ein Zweifel an der Gerechtigkeit der Weltordnung, der die Tiefe von Tellheims Not erkennbar macht. Er will mit aller Konsequenz darauf bestehen, dass ihm Gerechtigkeit widerfährt. Sich helfen



zu lassen, käme einem Eingeständnis gleich, dass er selbst nicht mehr mit einer Rehabilitierung rechne. In diese Situation will er niemanden hineinziehen, vor allem nicht die geliebte Frau. Seine Liebe muss sich konsequenterweise als distanzierteres Sich-Abkehren äußern.

Akt V, Szene 12: Wie sehr Tellheim ein Mann von Ehre ist und dass darin nichts Lächerliches steckt, wird dem Betrachter noch einmal vor Augen geführt, als Tellheim, obwohl er sich von Minna betrogen und verlassen fühlen muss, sofort für sie einzutreten bereit ist, als er sie in Gefahr sieht: er will sie, die er ja noch immer als Enterbte sieht, gegen den grausamen Oheim schützen. Tellheim hat Minna in die Arme geschlossen, während Wacht-



meister Werner von der Seite wohlgefällig sein „Frauenzimmerchen“ (Franziska) betrachtet.

Akt V, Szene 13: Der Graf von Bruchsal ist eingetroffen, Minna erweist sich als durchaus nicht verarmt, Tellheim ist überwältigt: „DER GRAF: So recht, mein Sohn! Ich höre es; wenn dein Mund nicht plaudern kann, so kann dein Herz doch reden“. Das glückliche Ende des Stückes hängt nicht vom königlichen Handschreiben mit Tellheims Rehabilitation ab, das ja schon zu Anfang des Stückes unterwegs ist, sondern von Minnas Strategien kämpferischer Liebe, von der Erfahrung der Ebenbürtigkeit und Unersetzbarkeit des Anderen.

Die ersten Akte der Komödie sind in den Reden der Personen vom Geldmotiv bestimmt. Tellheims Geldnot und Minnas freigebiger und fortdauernd großzügiger Umgang mit ihrem Reichtum bestimmen das Geschehen. Im 4. Akt wird das Geldmotiv durch das Ehrmotiv gestützt und vertieft, man begreift den Grund für Tellheims Geldmangel

und für seine Weigerung, sich von Freunden finanziell helfen zu lassen. Beide Motive, Geld und Ehre, verlieren in den Schlusszenen an Bedeutung. Minna entwertet sie spielerisch und veranlasst den Geliebten zu einer Aktivität, in der er Geld und Ehre zu missachten beginnt. Geld und Ehre sind in den Motiven der Liebe, der Freundschaft und des Mitleids aufgehoben. Bei Chodowiecki aber liegt das *corpus delicti*, das Geldsäckel, in den letzten drei Szenen permanent auf dem Boden, ungeachtet der rührenden Szenen, die sich da abspielen. Traut der kaufmännisch versierte Künstler nicht ganz der Wendung zum Guten, der befreienden Versöhnung im Geiste der Liebe? Jedenfalls verwendet Chodowiecki zwar Requisiten und Kulissen, doch hat er für seine Szenen keine Darstellung auf der Bühne als Vorlage genutzt. „Nur noch die gesellschaftsbezogenen Alltagssymbole der zeitgenössischen Lebenswelt bzw. der aus der Literatur zu lösenden 'Embleme'“⁵ werden dem Betrachter zur Auflösung des Bildinhalts angeboten. Im „ratend-erkennenden Herauslesen des bildlichen Sinnzusammenhanges“⁶ besteht der Reiz des Betrachtens.

⁵ Tamara Schumann: Illustrator – Auftraggeber – Sammler. Daniel N. Chodowiecki in der deutschen Kalender- und Romanillustration des 18. Jahrhunderts, Berlin 1999, S. 158.

⁶ Ebd.

Lessings Regieanweisungen, die das Pantomimische, die Haltung der Figuren regeln, hat Chodowiecki sehr ernst genommen. Der Kontrast von Verhalten und Handeln bestimmt die Mehrdeutigkeit seiner Darstellungen, die auf die Sprache des Körpers und des Gesichts vertrauen. Aber auch der Raum wird einbezogen: Die elliptische Bildform wird gebrochen durch eine diagonale Lichtbahn – es ist das Licht, das von draußen durch das Fenster dringt, aber es wirkt wie ein Scheinwerferlicht, das die Figuren heraushebt, „ins Licht stellt“, ihre Gestik und Mimik schärfer ins Auge fasst. In dem eng gefassten Szenenausschnitt wenden sich die Figuren zwar dem Betrachter zu – Rückenfiguren gibt es nicht -, ihr Blick geht aber nicht hinaus aus dem Bildraum, sondern ist auf die an der Handlung beteiligten Personen oder auf einen unbestimmten Punkt im Bildraum gerichtet. Ihre Ausdrucksgesten ergeben sich aus Monolog und Dialog, aus der Rede als „redebegleitende[r] und redekomentierende[r] non-verbale[r] Kommunikationshandlung“.⁷ Dem Charakter eines Bühnenstücks entsprechend soll auch der Bildraum die Überschaubarkeit der Handlung und die dramatische Konzeption in den Illustrationen widerspiegeln. Dort, wo Lessing in den Szenenanweisungen nur wenige Hinweise zur Ausgestaltung der Räumlichkeit gibt, muss sich auch der Illustrator Chodowiecki mit nur wenigen Elementen begnügen.

Die Zeitbezogenheit als Widerspiegelung aktueller gesellschaftlicher Vorstellungen spielt in den „Minna“-Illustrationen eine entscheidende Rolle. Chodowiecki geht es um einen lebensnahen, auf den eigenen Lebensbereich des Betrachters anwendbaren Inhalt in neuer Formensprache. Im Wiedererkennungseffekt mit den künstlerischen Figuren wird der Begriff der „Lebensnähe“ greifbar. Mit dem Begriff der „Wahrheit“ wird die Texttreue gegenüber der Illustrationsvorlage als Übertragen der dramatischen Idee ins Bild gesetzt, die historische „Wahrheit“ zeigt sich in der Korrektheit der Kleidung und des Interieurs und die seelische „Wahrheit“ in dem Agieren der Dramenfiguren, die glaubhaft ihr inneres Erleben visualisieren.

Als Höhepunkt des empfindsamen Romans in Deutschland gilt Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*, erschienen 1774. Mit seinem ersten, weitgehend autobiographischen Prosawerk gelang es Goethe, paradigmatisch die Gefühle seiner Generation zu artikulieren. In der Form des seit Samuel Richardson beliebten Briefromans erhob er den subjektiven Standpunkt zum alleinigen Maßstab des Geschehens und der Beurteilung der Personen. Goethe hat hier ein Freiheitsgefühl formuliert, das seine Zeit tief ergriff und erschütterte. Der Anspruch der individuellen Selbstverwirklichung, die Revolte gegen alle herkömmlichen gesellschaftlichen Erwartungen und das hemmungslose Ausleben der eigenen Gefühle bis in den selbstgewählten Tod ist verbunden mit einer intensiven Analyse und Darstellung der Gefühlswelt, einem tiefen Naturempfinden, mit idyllischen Momenten und Familienszenen, vor allem aber mit einer unglücklichen, tragisch endenden

⁷ Ebd., S. 136.





Liebesgeschichte. Chodowiecki hatte viermal Gelegenheit, sich mit diesem Roman Goethes auseinanderzusetzen. 1775 schuf er zwei Titelkupfer zu dem *Werther*-Nachdruck von Friedrich Himgurg. Sie zeigen „Idealporträts“ von Werther und Lotte in Medaillonform mit angedeuteter Steinstruktur, die bis heute im Gedächtnis geblieben sind. Sie haben entscheidend die Vorstellungen der Leser von den beiden Hauptfiguren bestimmt. Sie hatten eine solche Popularität, dass sie auf alltäglichen Gebrauchsgegenständen, so auf dem Porzellan, konterfeit wurden.

Solche Relief-Medaillons waren in den Kalendern und Zeitschriften allgemein üblich. Chodowiecki bediente sich dabei meist fremder Vorlagen, er kopierte Bildnisse. Wer sich hinter den beiden Varianten Lottes und Werthers verbergen könnte, ist unbekannt. Oft haben Chodowiecki Besucher oder auch Familienangehörige als Modelle gedient. So notierte er in seinem Tagebuch im Februar 1777: „Wilhelm [sein ältester Sohn] als Werthers Diener gezeichnet“, und „Mademoiselle Haase gezeichnet als Lotte, die die Pistolen übergibt“.⁸

Unter den Bildnissen von Werther und Lotte befinden sich kleine Sockelszenen in Form einer Guckkastenbühne, die mit fortschreitender Abnutzung der Kupferplatte durch neue Szenen ersetzt wurden. So erscheinen nacheinander Lotte inmitten ihrer Geschwister, der Besuch beim Pfarrer, die Liebesszene, Werthers Abschied von Lotte und die Überreichung der Pistolen.

Für die 1776 erschienene zweite Übersetzung des Buches ins Französische, *Werther, traduit de l'Allemand*, schuf Chodowiecki eine Variante der Szene, in der Lotte das Brot an ihre Geschwister austeilte, und eine Darstellung des leeren Sterbezimmers nach Werthers Selbstmord. Das sind zwei polare Schlüsselszenen im Roman, Werthers Glück und Werthers Tod.

Bereits am 17. Mai hatte Werther seinem Freund Wilhelm von einem verwitweten Amtmann berichtet, der seit dem Tod seiner Frau mit neun Kindern auf dem Jagdhof lebt und dessen älteste Tochter anstelle der Mutter die Geschwister versorgt. Die Szene des in die Stube hereintretenden Werther, der von diesem Familienidyll um Lotte ergriffen wird, hat sich in das Bewusstsein der Werther-Leser eingepägt. Es ist die idealtypische Darstellung des einfachen, patriarchalischen und unreflektierten Lebens. Nach diesem Zustand hat sich Werther gesehnt – was im Literarischen die Lektüre Homers zeigt. Im praktischen Leben ersetzen es die Kinder, Lottes Geschwister, mit denen er – im Sinne der bürgerlichen Konvention ganz und gar unerwachsen – herumtollen kann. Ihnen fühlt er sich seelenverwandt, weil nur bei ihnen die Keime aller Tugenden noch lebendig zu sein scheinen. In Lotte sieht er Eigenschaften vereinigt, die ihm besonders wichtig sind: Einfachheit und Bescheidenheit neben Verstand, Warmherzigkeit und Güte neben Festigkeit und Zufriedenheit, Ruhe und Ausgeglichenheit neben Temperament und Aktivität.

⁸ Zitiert nach Rebecca Müller: „Die Natur ist meine einzige Lehrerin, meine Wohltäterin“. Zeichnungen von Daniel Nikolaus Chodowiecki im Berliner Kupferstichkabinett. Begleitbuch zur Ausstellung. Berlin 2000, S. 15.

Das Gegenbild: Werthers leeres Sterbezimmer. Im Bewusstsein der Liebesvereinigung im Tod hat Werther sich um Mitternacht einen Kopfschuss versetzt. Er ist 12 Stunden später um 12 Uhr mittags gestorben. Licht bricht in den Raum hinein, der Alkoven mit dem Totenbett ist zugezogen. Links an der Wand hängt Lottes Silhouette und zwischen den beiden Fenstern steht das geöffnete Pult mit einem Buch und der einen Pistole, auf dem davorstehenden Lehnstuhl liegt die zweite Pistole. Bei dem aufgeschlagenen Buch handelt es sich um Lessings Drama *Emilia Galotti*, das zu Werthers Zeit die einzige moderne deutsche Dichtung war, in der der Tod als Rettung individueller sittlicher Freiheit dargestellt wird.

Die dritte Auflage der Himburgschen Ausgabe 1779 enthält wiederum zwei Titelkupfer: „Werthers und Lottes Aufbruch zum Ball“ und „Werther in der adeligen Gesellschaft“. Es kommt also noch der Versuch Werthers hinzu, in einer Gesandtschaft erstmals beruflich tätig zu werden. Aber für ihn ist das Leben in der Ständehierarchie der Adelsgesellschaft – Chodowiecki zeigt es – von Langeweile, Rangsucht, devoter Gier nach Beförderung sowie von äußerlichem Zeremoniell geprägt. Während einer Einladung des Grafen von C. wird er nach dem Abendessen von den Gästen aus der adeligen Gesellschaft hinausgewiesen. Diese Kränkung wird in ihm wiederum die Todessehnsucht wecken.

Es entstand dann noch die Illustration „Lotte und Werther am Brunnen“ 1787 für die erste rechtmäßige Gesamtausgabe von Goethes Werken. Sie spielt auf die Szenen in den Briefen vom 15. Mai 1771 und 6. Juli 1771 an.

So lassen sich Chodowieckis verschiedene Varianten des Werther-Themas über ein ganzes Jahrzehnt miteinander vergleichen, versatzstückartig werden immer wieder neue Szenen und Bilder eingefügt. Auch Goethes Briefroman erzählt ja nicht kontinuierlich, sondern in Zeitsprüngen, die aus dem Datum der Briefe ersichtlich werden. Geschehnisse und Begebenheiten, äußere Eindrücke, eigene Empfindungen und allgemeine Reflexionen folgen unmittelbar aufeinander, da der Briefschreiber sich höchst spontan äußert. Chodowiecki sieht Goethes Roman gebaut wie eine Welt in lauter Welten, sie erzählen eine Geschichte in der Geschichte in der Geschichte. Mit jedem seiner Briefe versetzt uns Werther in eine eigene Welt, aus der heraus er jedes Mal ganz als er selbst spricht. Er teilt uns nicht eine Ansicht, nicht eine momentane Stimmung mit, sondern die Welt, so wie er sie gerade erlebt, so wie sie ist. Das hat zur Folge, dass sich Chodowieckis Bildwelten auch gegeneinander absetzen müssen. Sie werden zu selbständigen Geschichten, und wie die Folge von Briefen reiht auch die Folge von Bildern auf diese Weise Begebenheit an Begebenheit, Welt an Welt, jederzeit veränderbar und ergänzungsfähig. Wir erblicken Episoden und zugleich in sich begrenzte Abläufe, die ja auch Gegenstand eines oder mehrerer Briefe sind: glückliche Begegnung mit Lotte, höchste Leidenschaft, Vorahnung des tragischen Endes, Entsagung und Tod. Die Gesandtschaftsepisode und die Szene am Brunnen werden später noch dazu kommen.

So werden die Bildgeschichten mit wachsender Ausbreitung beweglich wie Spiegel, in denen sich der jeweils gleiche Fall mit charakteristischer Verkehrung der Seiten abbildet. Überhaupt ist die Tendenz zum Bild ja schon im Roman unverkennbar und eine Konsequenz daraus. Ein Bild ist die mit einem Blick zusammengezogene Folge unterschiedlicher Momente. So reiht Chodowiecki die von Werthers höchstem Glück bis zu seinem Tod hinführenden „Momente“ aneinander. Was man die Vervielfältigung der Welt in lauter einzelne Welten nennen könnte, was die Vonselbständigkeit der Geschichte in viele einzelne Geschichten ist, das sind im Zusammenhang des Erzählens das Stillstehen der Zeit und die Konzentration bestimmter Momente in einem Bild, hinter dem immer auch ein anderes oder sogar mehrere Bilder sichtbar werden. Gerade das leisten auch die „wiederholten Spiegelungen“ Chodowieckis – in Bezug auf das Ganze auch jedes Bild Teil eines Ganzen sein zu lassen. So kann sich der Fluss der Zeit in einem Bild verdichten oder die Geschichte kann sich zurückverwandeln in das, was sie sein will: eine Geschichte aus vielen Geschichten. Jedes Bild will eine Welt für sich sein in einer Welt, die eine Welt aus vielen Welten ist. Jede Geschichte, jede Figur, jedes Bild will aus sich selbst verstanden sein – im Spiegel damit korrespondierender Geschichten, Figuren und Bilder.

Das Ich, von dem hier die Rede ist, ist eine Bühne, auf der Welten konfigurieren, die sowohl miteinander verbunden wie auch voneinander verschieden sind. Den Wunsch, sich selbst zu verwirklichen, findet Werther überall schon dort erfüllt, wo sich das Dasein selbstgenügsam zu einer eigenen Welt abgerundet hat: bei den Kindern, wenn sie nur Kinder sind, bei allen, die nicht mehr und anderes sein wollen, als sie von Hause aus darstellen. In keine Idealisierung investiert Werther aber so große Hoffnungen wie in Lotte. Lotte ist Mädchen und Frau und, weil sie die eigenen Geschwister versorgen muss, auch Mutter, alles in einer Person zugleich. Damit verkörpert sie das Höchste, was das weibliche Geschlecht dem Mann sein kann. Lotte ist ihm heilig und wird es immer mehr, je weniger er sie besitzen kann. Lotte entfaltet eine geradezu wunderbare Heilkraft, die Werther so, wie er sie an sich selbst erfährt, auch an den Kindern, an den Alten und Kranken wahrnimmt, derer sich die junge Frau annimmt. Johann Heinrich Campe lobte im Erscheinungsjahr der ersten Werther-Illustrationen Chodowieckis Figuren: „sie sind nicht idealische Wesen, man glaubt sie irgend gesehen zu haben“⁹.

Chodowiecki illustrierte 1782 auch Schillers *Die Räuber* und 1785 dessen *Kabale und Liebe* nach dem gedruckten Text. Das schließt nicht aus, dass er auch Bühnendarstellungen, so nach der ersten Berliner *Hamlet*-Aufführung im Dezember 1777, geschaffen hat. Den Hamlet-Darsteller, Johann Franz Brockmann, lässt er in einer Zeichnung auf der Bühne agieren, wie auch andere Schauspielerporträts in Kreide und Pastell in dieser Zeit entstanden sind. In den Illustrationen zu den *Räubern* und zu *Kabale und Liebe*

⁹ Zitiert nach Schumann, Illustrator (Anm. 5), S. 193.

wird durch das Schriftbild unterhalb der szenischen Darstellung der Vorführungscharakter dieser Schaubilder unterstrichen und die Darstellung zusätzlich distanziert. Befand sich der Bildbetrachter in den Szenen der *Minna von Barnhelm* in der Rolle des „heimlichen Zuschauers“¹⁰, der höchst intime Vorgänge zur Kenntnis nimmt, so wird ihm jetzt eine Publikums-, eine Öffentlichkeitsfunktion zugewiesen. Er wird zum Augenzeugen von Vorgängen, die der Öffentlichkeit nicht länger vorenthalten werden sollen. Der Bildraum hat sich gegenüber dem im Lessing-Drama zwar verengt, hat eine weit geringere Tiefe, aber er ist ganz zum dramatischen Aktionsraum geworden, in dem die Figuren gestenreich und meist dem Betrachter zugewandt agieren. „Die Szene wird zum Tribunal“ – der Betrachter ist aufgefordert, Stellung zu beziehen, die Vorgänge auf der Bühne zu beurteilen. Ohne also auf das Bühnenbild einer bestimmten Aufführung konkret Bezug nehmen zu müssen, können die Dramenillustrationen jetzt ausgeprägte Züge einer Bühnenhandlung tragen.

In *Kabale und Liebe* entwickelt sich die Katastrophe durch den Einbruch der aristokratischen „Kabale“ in die bürgerliche Privatsphäre. Hauptschauplatz ist die Bürgerstube Millers: Hier beginnt die Exposition, hier haben die doppelte Peripetie und die Katastrophe ihren Ort.

Akt I, Szene 2: Miller hat sein Violoncello gegen seine Frau erhoben, die soeben Wurm gegenüber, der immer noch in Luise seine „Zukünftige“ sieht – oder will er durch eine solche Bezeichnung nur erfahren, welche Bindung Luise schon dem Präsidentensohn Ferdinand gegenüber eingegangen ist? – etwas ausplaudern will, was Miller nicht dulden kann, und so spricht er „aufgebracht“: „Willst du dein Maul halten? Willst das Violoncello am Hirnkasten wissen?“ Miller, der sich als „ein plumper gerader teutscher Kerl“ bezeichnet, nimmt auch bei Wurm kein Blatt vor den Mund: Er ist ihm zuwider, der „Federnfuchser“, „ein konfiszierter widriger Kerl“, an solch einen „Schuft“ wird er seine Tochter nicht wegwerfen. Hier offenbart sich bereits Millers Charakter und seine Disqualifizierung Wurms, der ja dann zum eigentlichen Initiator der Kabale wird. Wurms Haltung gegenüber der bürgerlichen Moral ist durchaus zwiespältig: Im Gegensatz zur höfischen Eheauffassung will er „gern den Bürgersmann“ machen und in Luise eine „fromme christliche Frau“ haben. Aber wenn er sich gegenüber Miller als ein „Mann von Wort“ gibt, so werden ihm später Eide nichts gelten und darin wird er sich mit dem Präsidenten einig sein.

Akt I, Szene 4: Ferdinand beschwört Luise: „Mir vertraue dich...Ich will mich zwischen dich und das Schicksal werfen...“ Der liebende, „stürmende“ Held führt das Naturrecht, die Gleichheit der Menschen gegen die sich auf die Tradition und das Herkommen stützende gesellschaftliche Wirklichkeit ins Feld. Mit der Verbindung zu Luise will er diese Wirklichkeit, das Erlaubte, die „Konvenienz“ durchbrechen. Die Festschreibung der Standesgrenzen bewertet er als „Vorurteil“, ein Begriff, den später Lady Milford umkehren wird.

¹⁰ Geismeyer, Chodowiecki (Anm. 2), S. 131.

Versteht er überhaupt den Konflikt Luises, die die Liebe eines Bürgermädchens zu einer adeligen Standesperson als etwas Verbotenes, Gott nicht Gefälliges ansieht? Auf der einen Seite will sie Ferdinands Prophezeiung, dass die „Schranken des Unterschieds“ einstürzen werden, gern glauben, auf der anderen Seite verpflichtet sie der Gehorsam dem Vater gegenüber zur Entsagung, zum Ertragen des „irdischen Jammertals“ und zum Verzicht auf die Verwirklichung ihres Glücks. Ferdinands Botschaft – er hat die rechte Hand betuernd auf seine Brust gelegt, die linke leicht angehoben – kommt bei Luise noch nicht an, so wie sie mit etwas geneigtem Kopf und die Hände auf dem Schoß verschränkt ziemlich unglücklich dasteht.

Akt I, Szene 5: Der Präsident, beleibt, weist mit dem Zeigefinger auf den in devoter Haltung dastehenden Wurm: „Zum Glück war mir noch nie für die Ausführung eines Entwurfs bange“. Lady Milford soll wegen der Ankunft der neuen Herzogin zum Schein den Abschied erhalten und eine Verbindung eingehen. Der Präsident will, „damit nun der Fürst im Netz meiner Familie bleibe“, dass Ferdinand die herzogliche Mätresse heiraten solle. Wurm schlägt ihm dagegen vor, er möge ihm „die untadeligste Partie im Land“ anbieten, und, wenn er auch diese ablehne, würde sich zeigen, wie stark Ferdinands Gefühle für Luise seien. Der Dienst, dem Präsidenten „von einer unwillkommenen Schwiegertochter zu helfen“, ist, so ergänzt der Präsident sarkastisch, selbstverständlich „den Gegendienst wert“, Wurm nun zu Luise zu verhelfen. Ein Komplott zweier Schurken wird hier geschmiedet.

Akt II, Szene 2: Die berühmte Kammerdienerszene, die gar nicht so recht in die Handlungsstränge passen will, wirft einen Blick auf die Zustände am herzoglichen Hof. Auf den realistischen Bericht des Kammerdieners über den Verkauf von 7 000 gewaltsam rekrutierten „Landeskindern“, durch den das Hochzeitsgeschenk für Lady Milford finanziert wurde, antwortet die Milford „heftig bewegt“: „Mäßige dich, armer alter Mann. Sie werden wiederkommen“. Nun, „ihr Vaterland wiedersehen“ werden die Soldaten kaum, auch wenn die Lady den Schmuck zu Geld machen und den unglücklichen Familien in einer von Brand heimgesuchten Stadt übergeben will. Wie der Hof Unrecht um des Gewinns willen begeht, glaubt die Milford Unrecht mit Geld und Gold begleichen zu können. Viel eindringlicher wäre hier die Anklage vor Gott gewesen, die die scheidenden Soldaten – der Kammerdiener gibt sie als seine Auffassung wieder – in ihrer Ohnmacht gerufen hatten: „Es leb unser Landesvater – am Jüngsten Gericht sind wir wieder da!“

Akt II, Szene 3: Mitten in die Turbulenzen ihrer Gefühle – die Empörung über den Verkauf der LandesKinder, die Verachtung des Herzogs, die geheime Zuneigung, die sie für Ferdinand empfindet – kommt Ferdinand und gesteht der Milford: „Ich liebe, Mylady – liebe ein bürgerliches Mädchen“. Die Lady begreift, dass sie das Herz eines Mannes nicht haben kann, der ihr seine Hand nur gezwungen gab, aber sie besteht um ihrer Ehre willen auf dieser Verbindung und lässt den Major „in sprachloser Erstarrung“ zurück.

Akt II, Szene 4: Bei den Millers „ist der Teufel los“. Durch Wurm ist die Beziehung Ferdinands zu Luise am Hofe publik geworden und Miller rast:

„Wem der Teufel ein Ei in die Wirtschaft gelegt hat, dem wird eine hübsche Tochter geboren“. Er will zum „Minister“, die Dinge aufklären, und erwägt sogar, mit Luise über die Grenze zu flüchten.

Akt II, Szene 6: Gerade hat Ferdinand dem Gehorsam gegenüber dem Vater abgeschworen und sich zu Luise bekannt, da betritt der Präsident mit seinem Gefolge die Stube Millers. Als er Luise als „Hure“ und Miller als „Kuppler“ beschimpft, tritt ihm Miller, „mit den Zähnen knirschend und für Angst damit klappernd“, entgegen: „Ohrfeig um Ohrfeig – Das ist so Tax bei uns – Halten zu Gnaden“. Das ist nur die Vorbereitung auf den dann erfolgenden Hinauswurf des Präsidenten: „Euer Exzellenz schalten und walten im Land. Das ist meine Stube...den ungehobelten Gast werf ich zur Tür hinaus – Halten zu Gnaden“.

Akt III, Szene 6: Luise soll durch Wurm gezwungen werden, einen Liebesbrief an eine dritte Person, den Hofmarschall von Kalb, zu schreiben, und dieser Brief dann Ferdinand als Beweis für Luisens Untreue in die Hände gespielt werden. Um Luise zu zwingen, muss die Gewalt der Intrige zur Hilfe genommen werden. Wurm setzt die Liebe zu ihrem ins Gefängnis geworfenen Vater voraus, denn so wird sie erpressbar. Sie will beim Herzog um ihr Recht nachsuchen, und Wurm kann sie nur davon abhalten, indem er vorgibt, sie werde sich dem Herzog hingeben müssen. Er setzt die bürgerliche Moral als Druckmittel ein, und das macht sie gefügig. Sie reicht Wurm „mit erschöpfter hinsterbender Stimme“ den von ihm diktierten Brief: „Nehmen Sie, mein Herr. Es ist mein ehrlicher Name – es ist Ferdinand – ist die ganze Wonne meines Lebens...“ Zuletzt wird ihr Wurm noch den Eid abfordern.

Akt IV, Szene 3: Die abgefälschte Intrige zeigt zunächst plangemäß ihre Wirkung. Ferdinand hat den Brief erhalten und er dringt mit der Pistole auf den erschrockenen Hofmarschall ein: „Wie weit kamst du mit ihr? Ich drücke ab oder bekenne“ (Der Text ist hier verkürzt wiedergegeben). Der Hofmarschall verrät zwar den Betrug („Ich sah sie nie. Ich kenne sie nicht“), aber Ferdinand hört ihm gar nicht zu. Die „Wahrheit“ ist in der Welt der Intrige und der Lüge nicht mehr von der Unwahrheit zu unterscheiden. Es ist nicht nur die Verblendung Ferdinands, sondern auch die Umgebung des Hofes, die die Wahrheit nicht durchdringen lässt.

Akt IV, Szene 9: Erst nachdem Luise der Milford ein Beispiel gegeben hat – sie entsagt freiwillig ihrer Liebe und kündigt ihren Selbstmord an –, vollzieht letztere eine Wendung: Ihre Tugend obsiegt über die Leidenschaft und das gekränkte Ehrgefühl, sie selbst will verzichten und entschließt sich zur Flucht vom Hof. Sie reicht ihrer Dienerschaft die Hände hin, „die alle nacheinander mit Leidenschaft küssen“: „Ich verstehe euch, meine Guten – Lebt wohl! Lebt ewig wohl“. Dem Hofmarschall, der den Abschiedsbrief dem Herzog überbringen soll, schenkt der Illustrator keine Aufmerksamkeit.

Akt V, Szene 1: In dieser dramatischen Freitoddiskussion Luisens mit ihrem aus dem Turm entlassenen Vater wird der Liebe Luisens zu Ferdinand die Liebe zu Gott gegenübergestellt. Luise ist zum Selbstmord mit Ferdinand entschlossen. Im Tod soll ihre Liebe als das sehnsuchtsvolle und sinnliche

Verlangen nach dem Geliebten in Erfüllung gehen, das Grab zum Brautbett werden. Diesen Plan will sie Ferdinand in einem Brief mitteilen, den Miller überbringen soll. Der Ausschließlichkeit und dem Absolutheitsanspruch ihrer Liebe zu einer konkreten Person stellt Miller aber die Liebe zu Gott entgegen, die dieser auch den sündigen Menschen erweist. Wie Gottes Liebe Sünderliebe ist, schließt der biblische Begriff die Nächsten- und Feindesliebe ein. Luise muss sich also fragen lassen, wie selbstlos ihre Liebe ist, ob sie mit ihr nicht Gott und ihre Nächsten, somit auch ihn selbst – den Vater – vergisst. „Tochter! Tochter! Gib acht, dass du Gottes nicht spottest, wenn du seiner am meisten vonnöten hast“. Er kämpft verzweifelt um ihr Seelenheil, aber zuletzt weiß auch er keinen anderen Rat mehr, als sich von seinen väterlichen Pflichten loszusagen. Er kündigt seine Vaterrolle als Verantwortlicher vor Gott auf.

Unverständlich, dass Chodowiecki dann die weiteren Szenen des V. Aktes völlig ausspart. Ferdinands Verblendung und Verabsolutierung der Liebe und Luises Entsagung einer Verwirklichung der Liebe erfährt in der Szene 7 ihren Kulminations- und Schlusspunkt. Luises Entsagung ist nur als Motivbündel zu verstehen, das erst gelöst, geordnet und gewertet werden muss. Schon in der Exposition (I,3) gilt Luises erster Gedanke ihrem Vater, der zweite der eigenen Sündhaftigkeit, der dritte dem Geliebten. Luise steht zwischen der Autorität und Liebe des Vaters und ihrer Liebe zu Ferdinand, die den Konflikt in die Familie hineinträgt. Aber auch der Standeskonflikt macht eine Verwirklichung der Liebe beider im Hier und Jetzt unmöglich. Aus ihrer religiös-sittlichen Vorstellungswelt empfindet sich Luise als „schwere Sünderin“: „Der Himmel und Ferdinand reißen an meiner blutenden Seele...“ (I,3). Wiederholt kündigt sie den Verzicht auf Ferdinand an, und als Entsagende und Verzweifelte war sie auch der Konkurrentin Lady Milford gegenübergetreten. In V,1 plant sie einen gemeinsamen Selbstmord mit Ferdinand, um sich aus der verzweifelten Situation, dem Geliebten nicht die Wahrheit sagen zu können, zu befreien. Während des ganzen V. Aktes wird sie die Vorwürfe Ferdinands in Verzweiflung erdulden und erst im Tod sich nicht mehr an den Eid gebunden fühlen. Während Luise die Enge ihrer Welt nicht überwinden kann, kennt Ferdinand diese Enge nicht. Er vertritt seine Position des privaten Glücks, proklamiert Natur und Menschenrecht für seine Liebe gegen die „Konvenienzen“ und die „Mode“ der Welt. Er, der die Kabale am Hof doch kennen und durchschauen müsste, fällt dieser Kabale zum Opfer, nachdem er von der Eifersucht ergriffen wird, in der er – wie ihn Wurm richtig charakterisiert – „schrecklich wie in der Liebe“ ist. Er verkehrt Schein und Sein, Lüge und Wahrheit. Dass Luise und Miller ihm Gelegenheit geben, das Gift in das Glas zu tun, wertet er in seiner Verblendung als Gottesurteil. Ferdinand verfügt über Leib und Leben der Geliebten und wird zum Mörder. Luise beugt sich der gesellschaftlichen Wirklichkeit, verzichtet auf Selbstverwirklichung und wendet sich damit gegen sich selbst, nicht gegen die Bedingungen, die diese Ich-Autonomie verhindern.

Schlusszene: Der Präsident fällt „in schrecklichster Qual“ vor dem sterbenden Ferdinand nieder: „Geschöpf und Schöpfer verlassen mich – Soll kein Blick mehr zu meiner letzten Erquickung fallen?“ Der versöhnliche Schluss der Druckfassung zeigt sich auch in Ferdinands Wendung zur Verzeihung dem schurkischen Vater gegenüber – der sterbende Ferdinand reicht dem Präsidenten die Hand. Über die Katastrophe hinaus endet die letzte Szene mit dem Sieg der Idee einer höheren Gerechtigkeit.

Chodowieckis geistige Welt, die er auch seinen Illustrationen zugrunde legte, war die der Aufklärung, deren Toleranz- und Natürlichkeitsideale die Herausbildung von Subjektivität und Individualität befördern sollten. Liebe und individuelles Glücksstreben bedeuteten subjektive Selbstverwirklichung und zugleich auch höhere Sittlichkeit. Partnerschaftliche und familiäre Beziehungen, vor allem auch die Eltern-Kind-Beziehungen, wurden ideologisiert und idealisierend mit Gefühlen angereichert. Für den Einzelnen wie für die Gemeinschaft grundlegend war die Familie als gesellschaftlich und staatlich legitimierte, ökonomisch und sozial zweckorientierte Institution, in der auch die Partnerbeziehungen auf vertragsrechtlicher Basis beruhten. Man ging von einem innigen Liebesverhältnis von Mann und Frau, von der Autonomie und Vervollkommnungsfähigkeit beider aus. Im Verständnis von Familie und Ehe spiegelt sich der Dualismus von Rationalität und Sentimentalität, der für die Aufklärung und den Philanthropismus in Deutschland so typisch war¹¹. Die hier genannten literarischen Werke interessierten Chodowiecki als Sittengemälde der Zeit, sie kamen seinen eigenen Wertvorstellungen entgegen, an deren Spitze der Respekt vor der Würde des Einzelnen stand. Die Inhalte und Normen dieser Vorstellungswelt repräsentieren eine aufgeklärt humane und moralisch bewusste Bürgerlichkeit. Chodowieckis Stärken bestanden im Erfassen typischer Figuren und entsprechender Verhaltensweisen, in der körpersprachlichen Ausdruckskraft, die auch die Seele der Figuren „erfühlbar“ werden lassen sollte, in der Akkuratess von Ausstattung und im Milieu, im Erfassen einer im Text beschriebenen Szene, einer Momentsituation, die sich als Dreh- und Wendepunkt in der Handlung erweisen kann, im Erfinden einer Pointe, die das jeweilige Bildgeschehen treffend charakterisiert, und in einer mitunter drastisch verdeutlichenden Darstellungsweise. In seiner Bildvorstellung fanden sich Bildungsansprüche ebenso bestätigt wie populäre und volkstümliche Bedürfnisse. Diese Bildwirklichkeit bot sich als wirklichkeitsgetreu und wahrhaft dar, sie ließ die dargestellten Szenen und Berichte „authentisch“ bildhaft werden, mit der Glaubwürdigkeit eines Augenzeugen ausgestattet, auf eine höchst anschauliche und für den Betrachter leicht zugängliche Weise. Das Mitleiden und Miterleben mit den neuen Helden macht sichtbar, dass die Rezeption der Bildwerke auf individuellen Prozessen beruhte. An

¹¹ Vgl. dazu ausführlich ebd., S. 160ff.; Werner Busch: Daniel Chodowieckis „Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens“. In: Hinrichs, Zernack (Hg.), Chodowiecki (Anm. 4), S.77ff.

die Stelle des Historienbildes des klassischen Helden ist das Genrebild des bürgerlichen Helden getreten, jene Gattung, die Szenen aus dem alltäglichen Leben zu einem komplexen Sittengemälde bündelt. Diese Genre- und Sittenbilder sind ein Reflex zunehmend sachlicher Aneignung der gesellschaftlichen Wirklichkeit durch die Kunst. Mit ausgesprochen politischer Zeitkritik und satirischen Stellungnahmen hat sich Chodowiecki in seinen Literaturillustrationen allerdings weitgehend zurückgehalten. Sie sollten „künstlerische Widerspiegelung von Wirklichkeit und Musterbilder zugleich sein“¹² – und deshalb gaben ihnen bereits die Zeitgenossen den Vorzug vor allen anderen.

Die Illustration, vor allem die populäre Kalenderillustration, hat sich durch Chodowiecki als ein in großen Mengen und für eine Massenproduktion ausgerichtetes Medium durchgesetzt. Ein Jahr nach Chodowieckis Tod (1802) konnten die in Leipzig erscheinenden „Neuen Miscellaneen“ feststellen: Chodowiecki „ward der Stifter einer neuen Kunstgattung in Teutschland: der Darstellung moderner Figuren, mit einer Wahrheit in der Physiognomie, einer Lebhaftigkeit des Ausdrucks und einer unnachahmlichen Laune, verbunden mit der strengsten Hinsicht auf sittliche Besserung“.¹³

¹² Geismeyer, Chodowiecki (Anm. 2), S. 160.

¹³ Zitiert nach Wolf Stubbe: Daniel Chodowiecki, „Buchkupfer“ und Aufklärung. In: Jens-Heiner Bauer: Daniel Nikolaus Chodowiecki. Das druckgraphische Werk. Die Sammlung Wilhelm Burggraf zu Dohna-Schlobitten, Hannover 1982, S. XII.